

LA VOZ Y EL MITO

Simposio sobre patrimonio inmaterial - 2009

Organiza

Fundación Joaquín Díaz

LA VOZ Y EL MITO

Simposio sobre patrimonio inmaterial - 2009

Día 15 de abril de 2009, miércoles

10:30

Juan José Prat Ferrer
"Relato y pensamiento.
La cuestión del género
en los mitos"

página 3

12:00

**Joaquín Álvarez
Barrientos**
"Mito y falsificación del
folklore"

página 30

Día 16 de abril de 2009, jueves

10:30

**José Manuel Pérez-
Prendes Muñoz-Arraco**
"Del mito de Friné al
símbolo de Brunegilda"

página 53

12:00

**Manuel Gutiérrez
Estévez**
"Los perfiles de la
insignificancia mítica"

página 87

Día 17 de abril de 2009, viernes

16:30

Luis Alberto de Cuenca
"Mito, leyenda y
cuento"

página 105

Mito y falsificación del folklóre¹

Joaquín Álvarez Barrientos

¹ Agradezco la ayuda que Joaquín Díaz y Cristina Castillo Martínez (Un. de Jaén) me han proporcionado para elaborar este trabajo, que se encuadra en el Proyecto de Investigación *El otro Parnaso: falsificaciones literarias españolas* HUM2007- 60859/FILO, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

¿Por qué mito?

Mito del folklore porque desde relativamente pronto –finales del siglo XVIII– se comienza a pensar que las producciones del “pueblo” muestran el verdadero sentir del mismo, que son auténticas expresiones del carácter de una nación, de sus costumbres y de su identidad. Mito porque la posterior crítica de esa consideración llevó al mito contrario: el folklore, o lo que llegaba del “pueblo”, visto como algo antiguo, ajeno o incompatible con los objetivos de cambio y modernización sociales. Por tanto, hablar de folklore o gustar del mismo era sinónimo de reaccionarismo o, cuando menos, de actitud derechista. Primero el mito positivo del folklore; después, el negativo. Mito de nuevo porque, tras la Transición a la democracia, partidos políticos han “inventado” señas de identidad tradicionales al servicio de pretensiones identitarias de carácter nacionalista. Más tarde, mito también porque tras pasar el desierto de la mala opinión, se ha revalorizado lo folklórico, lo popular y lo tradicional, en tanto que elemento que valora determinadas producciones que se pueden relacionar, además, con movimientos conservacionistas como *greenpeace*, ecologistas, etc. Mito, porque cuanto se refiere a las creaciones del “pueblo” sirve para dar valor añadido a productos de la industria, como se ve en aquella publicidad que los autoriza y revaloriza porque están realizados siguiendo, supuestamente, “los métodos de la abuela”. Mito, por último, porque el mismo folklore ha encontrado como forma de supervivencia lo que se denomina “turismo cultural”, en el que paisajes, arquitecturas, gastronomía, textiles y demás productos vinculados con lo popular, encuentran acomodo y valoración positiva: rentabilidad del mito, rentabilidad del folklore.

“Mito del folklore” porque de éste se hace un mito. El folklore, como modo de prestigiar una actividad, un objeto, una idea publicitaria, pero también las tradiciones manipuladas y adaptadas a un objetivo político, con frecuencia nacionalista, que emplea las danzas, los poemas, la música, la indumentaria, para fortalecer una identidad, sin importar que lo que se presenta como rasgos caracterizadores pueda ser falso o parcial.

Mito y falsificación

No se trata de utilizar conceptos y valoraciones como la “pureza” y “autenticidad” del folklore, y desde ellos reflexionar sobre lo popular traicionado. Me refiero a que mucho, o gran parte, de lo enumerado es simulacro, un efecto de la simulación cultural en que vivimos. Es una realidad elaborada sobre arquetipos, idealizaciones, supuestos y abstracciones. Y en esa realidad construida y escapista, que a veces tiene también un componente político de carácter identitario, étnico y nacionalista —otras veces es solo comercial—, hay con frecuencia un elemento de falsificación folklórica, de falsificación de lo popular. Es algo que desde 1950 se denomina *Fakelore*, por el término que acuñó Richard Dorson, en su artículo “Folklore and Fakelore”, que más tarde dio lugar a un libro, pero de lo que encontramos abundantes y variados testimonios desde el siglo XIX, primero en la música y la poesía populares, y más tarde en la vestimenta y las costumbres, llegando finalmente a manifestarse en arquitecturas, determinados museos, centros de interpretación y reconstrucciones que se asemejan a los parques temáticos o que parecen tener su “espíritu” e inspiración, al asimilar ciertas manifestaciones culturales y rédito comercial.

A continuación exploraré someramente algunas recreaciones o reinversiones, así como algunas falsificaciones folklóricas. Éstas tienen que ver tanto con la invención de músicas y poemas, como con mitos y leyendas. También con espacios nuevos y con la elaboración de objetos, recuerdos y alimentos supuestamente originales o fabricados según las maneras antiguas, “auténticas”, que muestran lo arbitrario de la elección en la construcción de la imagen de lo “popular” y “folklórico”, actitud ajena al hecho de que la cultura popular, como cualquier manifestación, cambia y se adapta a las condiciones nuevas del entorno. Por otro lado, estas actitudes que rentabilizan lo antiguo, que sitúan lo auténtico en un momento determinado de la historia, manifiestan un pensamiento que hace de lo antiguo algo bueno por ser antiguo, similar a la que considera bueno lo moderno, por el solo hecho de serlo. Son algunos usos modernos del folklore (Álvarez Barrientos, 2004). Inventan la tradición, como señaló Hobsbawm, al reorientar la lectura del pasado. Y en otros casos se insertan en lo que es la más habitual y reciente salida de lo étnico, folklórico o popular: el turismo cultural. La unión de cultura, nacionalismo y turismo se resuelve en instancia provechosa.

Un nuevo romancero

En el mundo anglosajón se ha estudiado este fenómeno de invención, de hacer pasar por antiguos y originales productos folklóricos que se han creado recientemente y con finalidad de engañar. Para tener por falsa alguna manifestación de lo popular (como de cualquier otro ámbito de la cultura), esa creación debe tener

intencionalidad fraudulenta; si no es así, se tratará de manifestaciones inspiradas en el folklore, de imitaciones, pastiches, juegos, etc.

Hay manipulaciones de este tipo que tienen detrás el aparato del Estado, en un proyecto de cambiar la fisonomía de la nación utilizando aquellas expresiones que se creen propias del pueblo, en las que expresa su “verdadero” ser. Al emplear esas expresiones artísticas, el medio autoriza el mensaje propuesto. Proyectos que no han sido excepcionales como las tentaciones de sustituir un folklore por otro, un acervo cultural popular por otro, y, por tanto, su mundo referencial y de valores. El dirigismo político solía ampararse en la excusa de educar a la población. Así, en la Unión Soviética se quiso cambiar el folklore tradicional –considerado reaccionario por los valores que transmitía— por otro que proclamara los del proletariado, lo mismo que se cuestionó la existencia de los carnavales (Rittersporn, 2003). En la campaña participaron escritores y músicos que consiguieron obras de calidad que, además, pasaban por piezas del “pueblo”, que llegaron a tradicionalizarse.

En España se cuenta con un caso similar, anterior, que dura aproximadamente un siglo. Me refiero al interés que escritores ilustrados como Juan Meléndez Valdés, Gaspar Melchor de Jovellanos, Manuel José Quintana y más tarde, ya en el XIX, José Somoza y Salustiano Olózaga tuvieron por cambiar los romances y los cantos populares para que escritores de calidad como Larra o Zorrilla los sustituyeran por romances nuevos que transmitieran los valores modernos ilustrados de civilización y reforma, junto a contenidos de carácter nacional. Se trataba de utilizar los instrumentos empleados por el grueso de la población para aprender a leer y para pertrecharse de sus valores y cosmovisión, y llenarlos de un nuevo contenido actualizado. Algo parecido al vino nuevo en odres viejos de Mateo (9, 16). El proyecto que impulsó Meléndez buscaba cambiar la moral de los individuos, pero también sus referentes, de manera que los nuevos modelos fueran edificantes ejemplos de valor nacional, virtud, utilidad y patriotismo. Por eso, apoya que los ingenios españoles compongan romances en los que se relaten

los inmortales hechos y la fidelidad y la honradez de nuestros venerables abuelos. ¿Y cuál otra nación puede gloriarse de más hombres ilustres, de más acciones grandes, ni ofrecer ejemplos más insignes de virtudes civiles y guerreras? ¿A cuál otra costaron ochocientos años de afanes y victorias su religión y sus hogares? El heroico despecho de Numancia, el ínclito infante don Pelayo, el religioso don Ramiro, la memorable toma de Sevilla, la gran victoria de las Navas, el defensor de Tarifa Alonso Pérez de Guzmán, la heroína de la castidad María Coronel, el vencedor de México y Otumba, nuestro patrón glorioso Santiago, el santo labrador Isidro y otros infinitos argumentos ofrecen materia abundantísima para canciones y romances verdaderamente españoles (1821: 175- 176).

Todo ello servía para aprender historia, para crear nación o sentido nacional, pues eran “verdaderamente españoles”, y para educar en los valores que se querían para el nuevo ciudadano, útil y orgulloso de su patria. Las costumbres serían las de un país civilizado, pues “son las costumbres la medida infalible de la felicidad y el baluarte más firme del Estado” (p. 183).

Pero esta reforma no se hacía desde géneros nuevos o con instrumentos nuevos, sino que se utilizaba una fórmula antigua cargada de prestigio entre el grueso de la población para filtrar el mensaje y como si fuera algo antiguo, pues el medio lo era.

Ya en el siglo XIX, durante el período romántico, se añade a la justificación de este cambio el ejemplo del poeta francés Pierre- Jean Béranger, y la información se carga de contenido liberal. Para llevar a cabo el proyecto que había de dar forma al nuevo imaginario moral y popular utilizando los romances tradicionales, y para hacerlo de forma más institucional y organizada, se crea una comisión en febrero de 1836, que forman los más conspicuos literatos del momento: el duque de Rivas, Agustín Durán (recolector del *Romancero general*), José de Espronceda, Ventura de la Vega, Mariano José de Larra, Manuel Bretón de los Herreros, Joaquín Pacheco, Mariano Roca de Togores, Eugenio de Ochoa, Ángel Izardi y Antonio García Gutiérrez, cuyo discurso de ingreso en la Academia Española, en 1862, versó sobre “la índole poética del pueblo español y la poesía vulgar castellana”. A pesar de todo, la comisión y el decreto que le daba vida no fueron suficientes para crear ese repertorio nuevo, y nada se hizo, pero la idea no se olvidó y algo después Salustiano Olózaga propuso a José Zorrilla que escribiera ese nuevo romancero. Así recuerda el poeta lo que le pidió el político:

En lugar de esas detestables coplas y bárbaros romances, con los cuales celebran sus hechos y los propalan por medio de los ciegos, famélicos poetastros a quienes tales obras no sacarán jamás del olvido, ni daránles más que pan para no morir de hambre, V. podría hacer un romancero popular, y con un romance semanal desinfectar ese albañal literario, inocular en el pueblo un germen mejor de poesía, y figúrese V. los cientos de miles de cuartos que le producirían los cientos de miles de pliegos semanales de tan populares romances (Zorrilla, 1934: 2197).

Zorrilla se negó a ejecutarlos con el pretexto de que la poesía no se vende, pero Olózaga insistió aún y le propuso que compusiera el romancero “del siglo presente” (Álvarez Barrientos, 2005), lo que era un giro en la concepción del proyecto. Es éste un caso de uso, manipulación y recreación de la tradición, y un ejemplo del modo en que se puso lo popular al servicio de las nuevas ideas políticas.

Por otro lado, y como se sabe, las producciones populares habían sido objeto de atención por parte de los estudiosos, de manera que desde las últimas décadas

del siglo XVIII, y a lo largo del XIX, se recogieron en colecciones numerosos romances y cantares. Algunas se deben a Iza Zamácola en 1799, con varias reediciones; a Antonio Valladares de Sotomayor ese mismo año; a Enrique Ataide y Portugal, en 1802, con reedición; una anónima hay en 1807 con varias reimpressiones posteriores, y otra de Juan Jacinto Rodríguez Calderón ese mismo año; las distintas de Agustín Durán en los años veinte; las de Fernán Caballero en 1859, Lafuente Alcántara en 1864, Machado y Álvarez en 1881, Rodríguez Marín en 1882, y otras.² En todas se afirmaba el ser y el carácter español, representado por esas coplas breves que podía componer cualquier “hombre del pueblo”, como más tarde recordaba también Manuel Machado en distintas obras. Las colecciones se vendían bien y a menudo contaban con reediciones, como se ha apuntado, lo que indica un estado receptivo a ese tipo de producciones. El hecho de tener buena salida comercial debió de influir en dedicarse a su recopilación y en pensar que se podían utilizar para intentar cambiar la visión del mundo.

Al mismo tiempo, recoger y editar esta literatura era una corriente europea. De modo que la tentación, por parte de políticos y escritores, de componer versos imitando ese estilo popular era intensa, extendida e imitada. Lo hacían los alemanes, con Heinrich Heine a la cabeza, y lo hicieron otros, también en España, queriendo mostrar que las canciones españolas eran las mejores. La invención aunaba patriotismo y economía, y así cancioneros fueron copiados, inventados o reinventados, hasta el punto de que diferentes recolectores, como “Demófilo” o Rodríguez Marín no incluyeron los versos recogidos por Ferrán al estar claramente manipulados.³ Se cumplía lo que muchos perseguían: ser la voz del pueblo, su guía, y que se confundiera la musa popular con la culta, al imitar las maneras y convenciones de la primera.

² Iza Zamácola, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (Madrid, Villalpando, 1799); Antonio Valladares de Sotomayor, *Colección de seguidillas o cantares de los más instructivos y selectos, enriquecida con notas y refranes en cada uno, para hacer más fácil su inteligencia y la lección más fértil y agradable. Se ilustran con anécdotas, apólogos, cuentos y sentencias morales, políticas y jocosas. Todo recogido, dispuesto y exornado para acreditar que ninguna nación tiene un ramo de literatura tan exquisita y lacónica, tan abundante de conceptos sublimes, de elegantes máximas y de morales sentencias en la poesía como el que componen nuestras seguidillas* (Madrid, Imp. de Franganillo, 1799); Enrique Ataide y Portugal, *Almacén de chanzas y veras para instrucción y recreo. Obra escrita en metros diferentes* (Madrid, Aznar, 1802); Anónimo, *Colección de coplas de seguidillas, boleras y tiranas* (Barcelona, Agustín Roca, 1807); Juan Jacinto Rodríguez Calderón ese mismo año, *La bolerología, o cuadro de las escuelas de baile bolero, tales cuales eran en 1794 y 1795, en la corte de España* (Philadelphia, Imp. de Zacharias Poulson, 1807); Agustín Durán, *Romancero general: o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII. Recogidos, ordenados, clasificados y anotados por D....* (Madrid, Suc. Hernando, 1824), *Romancero de romances moriscos: compuesto de todos los de esta clase que contiene el Romancero General, impreso 1614* (Madrid, Impr. de D. Leon Amarita, 1828), *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor: letras, letrillas, romances cortos y glosas anteriores al siglo XVIII, pertenecientes a los géneros Doctrinal, Amatorio, Jocosos, Satírico, etc.* (Madrid, Eusebio Aguado, 1829); Fernán caballero, *Cuentos y poesías populares andaluces* (Sevilla, Imp. de la Revista Mercantil, 1859); Emilio Lafuente Alcántara, *Cancionero popular* (Madrid, RAH, 1864); Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”, *Colección de cantes flamencos* (Sevilla, Impr. Porvenir, 1881); Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles* (Sevilla, F. Álvarez y cia., 1882-83).

³ Cubero Sanz (1965: 46- 68) señala que las coplas del pueblo de Ferrán están retocadas, ya que aparecen distintas en las colecciones de “Demófilo” y de Rodríguez Marín. Julio Nombela (1975: 597) presenta al perezoso Ferrán “recordando” y componiendo en París esas estrofas populares.

Cuando Augusto Ferrán publica en 1861 *La soledad. Colección de cantares*, confiesa haber escrito en el “estilo sencillo y espontáneo de las canciones populares” (1861: 5), pero hace otras declaraciones importantes. Por un lado, publica en el volumen unos “Cantares del pueblo”, que diferencia de los suyos, “Cantares originales” (aunque en éstos hay también de los primeros, y aquellos están “corregidos”); por otro, confiesa su aspiración:

En cuanto a mis pobres versos, si algún día oigo salir uno solo de ellos entre un corrillo de alegres muchachas, acompañado por los tristes tonos de una guitarra, daré por cumplida toda mi ambición de gloria y habré escuchado el mejor juicio de mis humildes composiciones (1861: 6).

La idea romántica de que el poeta es quien mejor entiende y expresa los sentimientos del pueblo subyace en sus palabras, y está también en la base del comentario que los versos suscitaron a Gustavo Adolfo Bécquer, publicado primero en *El contemporáneo* y después, como prólogo, en el libro de Ferrán *La pereza*. Mientras leía el libro, Bécquer oía “los cantos que entonan en voz baja las muchachas que cosen detrás de las celosías, medio ocultas entre las hojas de la campanillas azules” (1871: 9). De nuevo, la fuerza evocadora de los cantos y la indiferencia, aparente, por la autoría de los mismos, porque es el pueblo, “el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones”, quien crea y “sintetiza en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época”. Es él quien da “el ser a ese mundo invisible de las tradiciones religiosas, que puede llamarse el mundo de la mitología cristiana” (15- 16).⁴

El punto patriótico no se abandona. Bécquer señala que todos los países tienen y conocen ese tipo de poesía popular, pero la que se hace en España, y en concreto en Andalucía, es la mejor (1871: 17). Es lo mismo que había señalado setenta años antes Antonio Valladares de Sotomayor, cuando expresaba en su *Colección de seguidillas o cantares* que los publicaba “para acreditar que ninguna nación tiene un ramo de literatura tan exquisita y lacónica, tan abundante de conceptos sublimes, de elegantes máximas y de morales sentencias”. Mientras que Manuel Machado, dando vitalidad a la creencia de que todo lo valioso estaba en el pasado,⁵ consideraba que España era, en este “material folklórico”, “la más rica y varia entre las naciones de Europa” (1947: 11). Valladares adelantaba las ideas románticas cuando señalaba como valor poético la brevedad y el laconismo; lo mismo que Gustavo Adolfo Bécquer, cuando confesaba que hay una poesía “natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica”. Esta poesía es la de “todo el mundo”, la poesía del pueblo (1871: 14). Idea que Manuel Machado expresó así:

⁴ Y, como para Ferrán, el folklore es algo femenino, algo de lo que parecen estar excluidos los hombres. ¿Una idea, una creencia que cristalizó en los Coros y Danzas de la Sección Femenina, en principio integrados solo por mujeres?

⁵ Léase el comienzo del soneto “Tradición”, publicado el mismo año que los *Cantes flamencos* en la revista de la Sección Femenina, *Consigna* (73, 1947): “Nunca nada será que no haya sido./ La palabra es: volver. La ingente gloria/ descansa en el poder de la memoria./ La verdadera muerte es el olvido” (p. 41).

Hasta que el pueblo las canta,
las coplas coplas no son,
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe el autor.
Tal es la gloria, Guillén,
de los que escriben cantares:
oír decir a la gente
que no los ha escrito nadie.
Procura tú que tus coplas
vayan al pueblo a parar,
aunque dejen de ser tuyas
para ser de los demás.
Que, al fundir el corazón
en el alma popular,
lo que se pierde de nombre
se gana de eternidad (1979: 79).

¿Hasta qué punto Augusto Ferrán hizo *Fake*lore o pseudofolklore? Lo segundo, desde luego, parece estar fuera de toda duda, del mismo modo que Manuel Machado basó el grueso de su producción poética en géneros populares, pero sin tener interés en engañar o hacer pasar por “anónimo” lo que era suyo. Sus palabras inducen a pensar que ha sido honesto al separar y distinguir lo que es propio de su musa, de lo que proviene de sus recogidas populares. Sin embargo, sabemos que manipuló unos y otros para que se ajustaran a los modelos de lo folklórico y, por Julio Nombela, se conoce que los “Cantares del pueblo” son más bien recuerdos que textos, en efecto, recogidos en trabajo de campo. Todo lo cual lleva a pensar que cierta intencionalidad recreacionista había en su trabajo, de lo que no escaparon los recopiladores profesionales de entonces y de después. Ferrán hace algo como pseudofolklore o pastiche. No aclara qué es suyo y qué no; “corrige” lo popular, pero también se inspira en ello y refuerza un modelo codificado, además de poner a prueba sus capacidades ante el público y los entendidos. Por otro lado, también los recopiladores “corrigieron” su material, para que se ajustara a sus criterios estéticos y éticos.

Turismo, imagen y arquitectura

Estas y otras recreaciones del folklore se han utilizado para dar la imagen “correcta”, en tanto que pretendidamente auténtica, de pueblos, regiones y naciones. Recreación del viejo aserto romántico que puso en el folklore y en lo popular la esencia de las naciones, al tiempo que convertía en valores positivos, también desde el Romanticismo, a la autenticidad, como expresión de los requisitos de sinceridad y verdad que se suponían en la expresión artística.

El turismo cultural ha generado también formas nuevas –reconstruidas– de mostrar la peculiaridad o lo que ahora se llama “la etnicidad”. En ellas es fundamental la condición de exótico y su contexto. Estas formas tienen que ver con contemplar bailes y trajes típicos, comprar artesanía “auténtica”, visitar “auténticos” espacios populares. Lo importante, lo falso en este caso, del uso del mito del folklore no es que el turista quiera conducirse como el nativo, o comprar lo que se le ofrece, sino que los indígenas intenten satisfacer las expectativas de los visitantes y adopten sus costumbres para mostrárselas a éstos, no en tanto que forma de vida habitual, sino como recurso que se escenifica para sobrevivir. La masificación turística ha hecho que se perciba el fenómeno a gran escala y se piense que es algo reciente. Sin embargo, no es así. Ya en el siglo XIX, por ejemplo, hay noticias de andaluces que adoptaban la indumentaria y el comportamiento que se les suponía y que los viajeros esperaban de ellos. Mientras vendían guías, estampas de lugares y escenas tradicionales y populares, bailaban, leían la mano y se comportaban como “correspondía” a la demanda del viajero. Creaban lo que se ha llamado “andalucismo” y, más tarde, por identificación de la parte con el todo, “españolismo” (Caro Baroja, 1990; Álvarez Barrientos y Romero Ferrer, 1998). En este sentido, no solo los indígenas se adaptaron a lo que esperaban los viajeros, sino que también los escritores hablaron de “poner andalucismo” en sus trabajos,⁶ como también los pintores y dibujantes. Una imagen falsa basada en la oposición al otro, en una retórica de la diferencia que se sirve de la falsificación y de la recreación para manifestarse y terminar amanerada y tópica.

Este y otros podrían denominarse “usos perversos del folklore”, que tienen relación con los ya señalados procesos de creación de identidades, con la creencia en que la raza se expresa en el folklore, con las mitificaciones de razas, pueblos y de su historia mediante la construcción y reconstrucción de hazañas bélicas, la elaboración de personajes con los que identificarse, de mitos y héroes, y en lo que se emplea la superchería siempre que sirva para lograr los objetivos buscados. Carlos Reglero de la Fuente (2003) lo ha mostrado con el uso de don Pelayo y Bernardo del Carpio, en fechas tan tempranas como el siglo XIII y antes, cuando se manipulan los hechos históricos y se les añaden invenciones para ajustarse a las necesidades políticas del momento y exponer las nuevas ideas de un reino cristiano destinado a restaurar el de los godos y con él la Iglesia, y Caro Baroja (1992) ha hecho la historia de esas falsificaciones, a la que se pueden añadir episodios como el del supuesto pasado judío del pueblo de Hervás en Cáceres (Hervás, 1997).

En relación con la imagen que se ofrece de los pueblos, la Iglesia ha participado con numerosas falsificaciones y supercherías que se pueden recordar, desde la famosa Donación de Constantino. Pero, por lo que tiene que ver con el turismo y las imágenes locales, aludiré solo a la labor del obispo Remigio Gandásegui, quien,

⁶ Es el caso de Ángel Izardí y de Domingo Delmonte, cuando escriben artículos costumbristas. Véase Escobar (1998).

desde 1920, cuando estaba al frente de la Archidiócesis de Valladolid, y en colaboración con el historiador Juan Agapito y Revilla y con Francisco de Cossío, director del Museo Provincial de Bellas Artes, "renovó" la Semana Santa vallisoletana al "recuperar" las procesiones, en las que participaban las cofradías penitenciales históricas y utilizaban imágenes conservadas en el Museo. El obispo auspició la creación de nuevas cofradías o la conversión en ellas de asociaciones religiosas seculares, y dio grandeza y espectacularidad a la festividad religiosa (Berzal de la Rosa, 1999) que más tarde, y en no pocos lugares, ha sido declarada de interés turístico.

Pero, quizá, por lo que respecta a la imagen, una de las más importantes falsificaciones del folklore sea la que tiene que ver con determinados estudiosos que lo ven como una realidad estable e inmutable, como algo que no cambia, lo cual lleva a que la sociedad tradicional y el mundo popular se entiendan como cosa estática, como una fotografía, lo que determina el modo, las formas y el sentido, de manera que cualquier "desviación" de ese paradigma se interpreta, precisamente, como falsificación o adulteración. Este punto de vista erudito es compartido a veces por otros que no se dedican al estudio de las formas tradicionales. Es una actitud que amenaza especialmente al mundo de la danza, de la música y de la indumentaria (aunque también a las demás manifestaciones populares). En el caso de esta última, el denominado traje típico o traje regional es el resultado de la evolución y de la fosilización final de trajes de fiesta y de trabajo, que se pueden ver también en los Paradores de Turismo y en aquellos restaurantes que cultivan la estética de lo auténtico popular. Pero ni se aceptan propuestas posteriores ni anteriores en ese proceso porque lo relativo a la indumentaria, como a otras manifestaciones que identifican, se toma de manera excluyente, de modo que si uno es el traje típico de determinado lugar, ese y solo ese puede serlo, con solo los adornos y colores que se han elegido. Mientras se entiende que en la literatura y música populares puede haber variantes; esas variantes no se aceptan para los trajes ni las danzas. Suelen ser los estudiosos los que determinan las características de esos trajes, de esas danzas, cuando no instituciones como la Sección Femenina de la Falange, o personajes con potencia para difundir imágenes que construyen. Piénsese, por ejemplo, en el influjo de los cuadros de Joaquín Sorolla sobre las diferentes regiones de España, en su difusión mediante reproducciones gráficas. Los cuadros pintados para la Hispanic Society of America a comienzos del siglo xx divulgaron las representaciones de los españoles ataviados con indumentarias locales y regionales que los identificaban, igual que la Exposición del Traje Regional de 1925 consolidó unas elecciones y formas en esa indumentaria, que se habían ido eligiendo, frente a la variedad anterior. Todo lo cual llevó a la creación de un Museo del Traje Español, de corta vida, que acabó integrado en el también efímero Museo del Pueblo Español.

Mucha difusión tuvieron, así mismo, las fotografías que José Ortiz Echagüe hizo de tipos y trajes, de paisajes y pueblos de España. Como en otros casos, la condición artística de los retratos enmascaraba una tipificación de arquetipos que más bien era simulación de la imagen de España. Después de la Guerra Civil sus “instantáneas” fueron empleadas para proyectar la imagen nacional de austeridad, identidad y continuidad de la tradición en la Nueva España de Franco. Las imágenes de Ortiz Echagüe enmascaraban una realidad, la suplantaban, y se convertían, de modo perverso, en el referente de lo real, en tanto que idealidad proyectada al exterior. De hecho, las numerosas ediciones de las fotos, así como las exposiciones que se hicieron en Europa y Estados Unidos, dan cuenta de ello (Vega, 2002). En la de 1960, en el Metropolitan Museum de Nueva York, los positivos se simultanearon con estampas de Goya, legitimando un artista al otro: ambos mostraban la “verdadera” condición española, pues los dos habían sabido expresar el carácter nacional de sus respectivas épocas. Con el tiempo, esa suplantación, a la postre falsa e irreal, produjo un efecto nostálgico, de arcadia desaparecida en la que todo estaba en paz y en equilibrio, que le confirió el estatuto de autenticidad, por el efecto que ejerce sobre el observador de pérdida (supuesta) de un tiempo mejor idealizado.

La conclusión es que no existe la historia, no existe el folklore, sino una interpretación, una escenificación del pasado, como se percibe bien en bastantes de las reconstrucciones arquitectónicas que se han hecho en el siglo xx. Las exposiciones universales desde el xix ofrecían una imagen de las naciones en el escaparate que era la exhibición, entendida como museo del mundo. Los países construían pabellones con estilos que los identificaban. La arquitectura, así, también servía para mostrar las supuestas esencias nacionales, al elegir uno o varios estilos con los que se identificaba la nación. En lugar de réplicas, que las hubo, fue muy frecuente elevar edificios que mezclaban diferentes partes de distintos monumentos. En el caso español, se unió lo islámico de la Alhambra con lo mudéjar de las iglesias toledanas y lo gótico-isabelino del palacio de Monterrey de Salamanca. Así, el Pabellón Español para la Exposición de Viena de 1873 era neoárabe; el de París, para la de 1900, neoplateresco, y mezcla de todo ello el que edificó Arturo Mélida en 1889, también en París (Hernández Martínez, 2007).

De edificar este tipo de construcciones concretas a levantar un testimonio de la peculiaridad arquitectónica española (o de cualquier otro país) había un paso, y se dio en los tiempos del general Primo de Rivera, cuando se construyó el Pueblo Español con motivo de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. El caso español no es único: se inscribe en la tendencia europea del momento de recuperación de las arquitecturas regionales. Se instalaron ciento diecisiete copias de fachadas de edificios de todo el país. Lo que se quería no era reconstruir los edificios mejores, sino aquellos que “representaran” mejor la arquitectura popular española y, por tanto, lo diferencial nacional. El éxito alcanzado durante la Exposición hizo

que se conservara y, tras la Guerra, la dictadura franquista lo erigió en uno de los testimonios de la unidad patria frente a separatismos e identidades no reconocidas. Su utilidad actual, cultural, se solapa con la turística, en esa salida común y frecuente ya señalada, que convierte a la cultura en una forma privilegiada de escapismo.

En este sentido, es significativo que se hayan aplicado criterios de “museización” o “museologización” a los espacios urbanos y se hayan “recuperado” o inventado, tanto centros históricos como espacios rurales “auténticos”, extraídos, como ya se indicó, de una época concreta seleccionada. Estas invenciones se inspiran en los parques temáticos, reproducen estados, estilos y formas que dan, de nuevo, una imagen de foto fija, de proceso cerrado, a un “lugar” que, por naturaleza, está en constante cambio. En esos espacios se colocan tiendas de objetos de la zona, de recuerdos, etc., que se quieren hacer pasar por “auténticos”, sin ser más que *merchandising*, para yuxtaponer la dimensión cultural a la económico- turística. Estas llamadas al pasado, que producen cierta seguridad, quizá tengan que ver con el actual ambiente de desorientación, con no saber hacia dónde se va, a falta de una educación referencial y ejemplar.

La labor de los Coros y Danzas de la Sección Femenina

Otro ejemplo de uso perverso del folklore, de manipulación ideológica y de recreación del mismo, se encuentra en parte de la labor de recuperación de las costumbres populares que la Sección Femenina de la Falange llevó a cabo. Los trabajos publicados en la revista *Consigna* daban la pauta de conducta a mujeres y hombres, y señalaban cómo debían ser las formas de relación de los unos con los otros. Desde esa y otras revistas, como *Fotos*, *Medina* y sus anuarios, así como desde sus diferentes cátedras y actividades, se construía la forma de ser español que se pensaba correspondía a la nueva condición nacional. Como se sabe, el patrimonio que recogían los Coros y Danzas se ideologizaba y manipulaba para que sirviera a los intereses propagandísticos y morales del Régimen. Así, en el número de diciembre de 1940 de *Consigna*, se encuentran varias reflexiones que expresan la teoría y el sentido del uso que se daba a la indagación y reconstrucción de la música y la danza, conscientes como eran del sentido unificador que tenía la experiencia del canto en grupo. La idea era antigua y siempre había funcionado, pues pronto se percibió la condición de la música como elemento de cohesión, siendo utilizado el canto en coro por la Iglesia, por los revolucionarios franceses y en los diferentes procesos nacionalistas; uso político que comenzó en el siglo XVIII, del que son buen ejemplo las músicas de Haendel y otros, que luego dieron lugar a los himnos nacionales. Así pues, se puede leer en la revista:

Hermanidad de la ciudad y del campo [...]. Unidad entre las tierras y entre los hombres, conseguida en la bella confusión de las músicas de las regiones. Por eso canta para el pueblo la Sección Femenina [...]. Música, danza, magníficos exponentes del alma de los pueblos que se asoman en sus ritmos. Por ello resucita la danza la Sección Femenina (cit. por Otero, 2005: 212).

Conocedora del valor simbólico que representaba la música –unidad en la variedad regional y frente a lo extranjero, buen gusto y buena conducta en el modo de bailar–, Pilar Primo de Rivera se valió de ella para educar los gustos de los españoles:

A las camaradas se les irá educando el gusto y aficionando a la música, para que desechen de sus casas los horribles cuplés de moda y canten, en cambio, las maravillosas canciones regionales; romances y poemas de nuestros mejores siglos, canto gregoriano y villancicos, que además de darle a la casa un tono de alegría y buen gusto, sirvan para tener un conocimiento completo de la música que produce la Patria, varia como las regiones de España, pero que al mismo tiempo responden todas a un principio de unidad, como son el amor y las conquistas (*Anuario de 1944*, cit. por Otero, 2004: 213).⁷

El trabajo de los Coros y Danzas dio su resultado, como demuestra el balance presentado en el *Anuario de 1954*: “La Sección Femenina ha desenterrado todo este rico y variadísimo venero de bailes populares, devolviendo al folklore su auténtica, esencial y entrañable palpitación”. De nuevo, los cultos, los recopiladores, “recuperando” el sentido de la expresión popular, “auténtica, esencia y entrañable”, cuando lo popular es, con gran frecuencia, chabacano y grosero. Pero esta recuperación para formar, entre otras cosas, el Archivo del Folklore hispano encargado al maestro Benedito Vives, implicaba revisión y control, como indica el propio maestro en la ya mencionada entrevista realizada por Juan de Alcaraz para *Fotos*, del 21 de enero de 1940. Así, por lo que respecta a los trajes y a los bailes, por pudor se cambiaron los diseños y la altura de las faldas, por ejemplo; se incorporaron los “pololos”, de modo que muchos creían que esta prenda formaba parte de la indumentaria tradicional, cuando no es así. Lo obligaba la dirección de los Coros, aunque los pololos los llevaban también las jóvenes en sus clases de gimnasia (cosa que desapareció en los años sesenta). La directiva “corrigió” escotes, obligó a llevar medias incluso en verano, mangas hasta el puño y vestidos amplios (Casero, 2000: 65).

Los Coros y Danzas educaron en la cultura musical e histórica de España, recuperaron música, gastronomía, indumentaria, y ellos mismos se convirtieron en los

⁷ El maestro Rafael Benedito Vives, que antes había colaborado con la Junta para la Ampliación de Estudios y había sido responsable de las masas corales de Madrid, tuvo a su cargo en los años cuarenta la misión de enseñar música regional a las alumnas de la Sección Femenina. Entrevistado por Juan de Alcaraz para *Fotos*, señalaba el 21 de enero de 1940 que su objetivo era fomentar el amor a lo español desde la música y desterrar “de nuestra patria la música exótica, con todo su acompañamiento de negros y bailarines contorsionistas y descoyuntados espiritual y físicamente” (cit. por Otero, 2004: 215).

guardianes del folklore patrio, en los guardianes de una memoria que se inventaba, hasta el punto de que representaban “la llamada danza nacional” y los valores españoles. Esta danza, el folklore que recogían, se adaptaba a sus criterios ideológicos y morales, y para ello podía quitarse el sentido original a bailes como en el *corri corri* asturiano, en el que, según descripción de Llano Roza de Ampudia (1922), queda claro el componente y origen pagano. Aspecto que se minimiza, o se suplanta, al introducir una canción religiosa cantada por un coro, que dice:

Válgame Nuestra Señora,
Válgame la Madre Santa,
Válgame Nuestra Señora,
Nuestra Señora me valga
(Casero, 2000: 64).

De modo que la moralidad católica queda salvada. A esta superchería hay que añadir otra esencial, cual es que se obligara a que las bailarinas ni se tocaran ni se miraran, en bailes de pareja como las sevillanas, y que hasta finales de los años cincuenta sólo pertenecieran a los Coros mujeres; los hombres lo tuvieron prohibido hasta 1961. De manera que bailaban dos mujeres, vestidas como tales, o cada una con la indumentaria correspondiente a hombre y mujer. Está claro que si lo que se quería era transmitir “las canciones del auténtico pueblo”, según las normas fijadas, estas manipulaciones y censuras no hacían honor al objetivo propuesto, pero la política y la doctrina eran incuestionables, como denota la respuesta de la Asesoría de Religión y Moral a una consulta sobre los grupos mixtos de baile, de 1942. En ella, el capellán nacional Ramiro López Gallego destaca que la labor de la Sección Femenina es docente, y que los bailes no son un espectáculo, sino parte de esa docencia, por lo que no importa que no bailen hombres; además, el sistema educativo español no era mixto, lo que hacía imposible, por tanto, la presencia de muchachos en los Coros y Danzas, salvo “caso muy extraordinario”, que sólo el prelado de cada diócesis podría autorizar:

La enseñanza de bailes regionales no tiene carácter espectacular ni de mera diversión; es una parte de las enseñanzas del Frente de Juventudes [...].Y como es norma indeclinable del Frente de Juventudes que por ningún pretexto haya coeducación, es manifiesto que no cabe admitir bailes regionales mixtos [...]: la parte del varón la [ejecutarán] también las jóvenes.

La norma es clara: no pudiendo haber coeducación y tratándose, como se trata, de enseñanzas, no es posible acceder a que los bailes sean mixtos. Madrid, 15 de junio de 1942.

Si la idea era unir al país mediante su folklore –y las manifestaciones numerosas acompañadas de músicas patrias, cargadas de sentido emocional, contribuían a esa

unidad, como las que se hicieron desde Educación y Descanso—, también contribuyeron a que no desaparecieran las identidades locales, convertidas más tarde en identidades autonómicas. Como recordaba años después Pilar Primo de Rivera, la música y el baile unían: “los catalanes cantaban en catalán; los vascos, en vasco; los gallegos, en gallego, en un reconocimiento de los valores específicos, pero todo ello y sólo en función de España y de su irrevocable unidad, dentro de la unidad peninsular” (1983: 249).⁸

Por eso, tras algunas actuaciones exitosas fuera de España en festivales de los años cuarenta, los gobernantes se dieron cuenta de su potencial propagandístico y emplearon los Coros y Danzas de la Sección Femenina como sustitutos de las embajadas allí donde no existían, y como embajadas volantes. De este modo, uno de sus objetivos fue promocionar la imagen de España como país unido en sus tradiciones, y se empleó el folklore al servicio de esta motivación propagandística, ya que la Sección Femenina quiso “desentrañar, salvar, revitalizar lo auténticamente Español para edificar sobre ello el futuro de la Patria”, en palabras de M^a Josefa Sampelayo, Regidora Central de Cultura (1969; cit por Valadés Sierra, 1994: 93).

Del mismo modo que Ortiz Echagüe fue expuesto en Europa y América, los Coros visitaron los diferentes países de la América de habla hispana y también Estados Unidos. Eran visitas a menudo triunfales, que el Régimen utilizaba para filtrar su mensaje de unidad y de perdón, de país en el que ya no había vencedores ni vencidos. Por eso, las jóvenes, en consonancia con la imagen que se había creado de sus patronas, Isabel la Católica y Santa Teresa de Jesús, aparecían como agentes fundadoras y difusoras de la nueva España, como instrumentos de la Cruzada nacional con capacidad de conversión, pues no pocas veces se daba la noticia de que se les acercaban los exiliados movidos por la emoción que sentían al verlas bailar o al oír las músicas de su tierra, y ese acercamiento siempre implicaba el reconocimiento del error en que hasta entonces habían estado, así como llevaba implícito el perdón y el mensaje de que ya no había dos Españas. Por eso, con motivo del éxito de la visita que los Coros giraron por Chile en 1950, gobernado por el Presidente Gabriel González Videla, del Partido Alianza Democrática, el embajador español escribe a Pilar Primo de Rivera relatando los momentos de triunfo, de ejemplo ético que dan las jóvenes, de su saber estar y perdonar a aquellos “otros” españoles, de cómo sus bailes y trajes transmiten “un sabor folklórico de la antigua España, el recogimiento castellano tal como aparece en la literatura del siglo xvi [...]. Yo creía notar cómo el pasado de Castilla atronaba” (Doussinague, 1950: 6). La presencia de las jóvenes misioneras produce efectos casi de conversión en esos “otros” españoles, como se ha señalado, para transmitir que ellos, a pesar de todo, son también españoles y la Patria les está esperando con los brazos abiertos: sólo tienen que salir de su error:

⁸ Contradictorio con el objetivo de unidad, aunque operativo, es que sólo se pudiera aprender el folklore de la propia región, hasta el punto de que si se quería conocer el de otras zonas, debía conseguirse un permiso especial (Casero, 2000: 96- 97).

Es posible que muchos españoles no hayan calibrado en su justo valor los admirables frutos que estas magníficas camaradas de la Falange femenina han obtenido para España, y es posible que muchos ignoren también la emoción y el entusiasmo con que han vibrado las gentes del otro lado del Océano y los españoles que allí residen, a pesar, algunos, de sus contrarias tendencias políticas (Doussinague, 1950: 3).

Lo que cuenta el embajador se repetía con frecuencia, o eso señala la propaganda franquista, y es lo que puede verse en *Ronda española*, la película que filmó Ladislao Vajda en 1951, en honor de los Coros y Danzas.⁹ Las jóvenes regresan rezando sobre la cubierta del barco, tras haber conquistado de nuevo las Américas, como Isabel la Católica las había evangelizado. Son, como Santa Teresa, “Santas de la Raza”, aunque en la construcción de la imagen de la Santa se dejara de lado su condición de hija de conversos (Di Febo, 1988).

Estas manipulaciones políticas y morales del folklore, al servicio de un objetivo, dieron como resultado “el nacimiento de unas ‘danzas recopiladas’, confluencia del folklore original y de la labor de las instructoras, con sus preceptos ideológicos y sus limitaciones prácticas” (Casero, 2000: 117), porque la recogida de los materiales se hacía de forma poco rigurosa, como corresponde a personas que no siempre tenían la preparación necesaria, ni los medios suficientes, ni orientaciones claras, salvo la de elegir “canciones y danzas bonitas”, aunque no se recopilaban en su lugar de origen, porque, además “la Falange quiere que se cante bien”; es decir, no se admiten variantes ni innovaciones respecto del canon que la organización establece. A lo que se sumaba la revisión del maestro Benedito.¹⁰ Como no había vídeos ni magnetófonos, los equipos de dos o tres mujeres aprendían, una, el baile; otra, la letra, y una tercera transcribía la música; también copiaban romances, villancicos, etc. Todo el material se agrupaba en Madrid y, si hacía falta, “se arreglaba”, porque, por regla general, las danzas no habían de durar más de cinco minutos, y los grupos de baile debían oscilar entre ocho y doce personas (Casero, 2000: 100). Todo, por otro lado, al servicio de la idea matriz de lanzar la imagen de España unida en sus tradiciones y en los valores que esos bailes mostraban. Una imagen que, en realidad, ya no existía, como fue falsa la ofrecida por Ortiz Echagüe. Se simplificó el modo de bailar y la política respecto de los trajes regionales porque se vio la necesidad de unificar criterios pedagógicos para que la enseñanza fuera la misma en todas las provincias. De hecho, los Coros y Danzas “recuperaban” y “revitalizaban” bailes –como antes el obispo Gandásegui– que estaban ya olvidados o a punto de desaparecer y luego se los enseñaban a los habitantes del lugar

⁹ Estrella Casero (2000) hace un pormenorizado análisis del film en su libro. La película contó con importantes actores del momento, como José Suárez, Pepe Isbert. José M^o Roderio, Elvira Quintillá, Milagros Leal, Manolo Morán y otros.

¹⁰ “Las canciones exhumadas por nuestras instructoras y ejecutantes y revisadas por mí, formarán parte de los programas mensuales que se irán celebrando, para dar a conocer la riqueza musical ignorada y casi inédita de España” (Fotos, 21 de enero de 1940; cit. por Otero, 2004: 215).

donde ese baile había caído en desuso. Todo dirigido a formar en valores civiles y religiosos a la población, sirviéndose de lo que se considera más auténtico y profundo de un pueblo, lo que no cambia, su folklore, en una España que, sin embargo, a partir de los años sesenta empezó a cambiar deprisa y a perder el valor y el significado de ese acervo, mientras iniciaba su marcha a las ciudades.

En 1947, en plena actuación de los Coros y Danzas, Manuel Machado, colaborador de la revista de la Sección Femenina, escribía al reeditar los *Cantes flamencos* de su padre que, “ahora, en esferas oficiales, parece interesar definitivamente” el estudio del folklore (1947: 10), aunque él pensaba más en Vicente García de Diego, al que se había encargado “de poner en marcha estos estudios” y recoger “el material folklórico” español, que en las actividades de los Coros y Danzas. Sin embargo, años después, Menéndez Pidal, al prologar las *Canciones y danzas de España*, se admiraba de “la acción continuada de encauzar y dirigir el folklore español” llevada a cabo por la organización. “Es la primera vez que se hace esto” (1953: 1), escribía. La tentación de “fundar” el folklore, es decir, de apropiarse de su sentido y significado persiguió a cuantos se acercaron a él y, aunque iba en contra de su vitalidad, la Sección Femenina solo dio un paso más en esa obsesión. Alejandro Guichot, por ejemplo, en la *Noticia histórica del folklore*, habla de Machado y Álvarez como del “fundador del folklore español”, palabras que repetirá Manuel Machado.

Joaquín Díaz

Hasta ahora, en diferentes ámbitos relacionados con el folklore y lo popular, me he detenido sobre manipulaciones interesadas, muchas de ellas dirigidas a engañar (o que simplemente producen error de percepción) al que recibe el objeto producido, ya sea desde el plano de la ideología, desde la identidad étnica o desde el interés pecuniario.

Hay otros casos en los que el folklore también se altera, pero esa variación no conlleva necesariamente engaño o dolo, sino una actitud creativa, propia de la práctica y ejercicio de cualquier arte, incluido el popular. Es el caso que relata Joaquín Díaz, que podría confundirse con una superchería en el mundo de la música y el romance, y que, en cierto modo, participa de sus maneras, pues compuso varios romances al estilo antiguo, ocultando su autoría: en mi época de intérprete, viene a decir el musicólogo, “echaba de menos versiones musicales atractivas para el oído de los jóvenes de mi generación”. Tras estudiar el estilo musical de cientos de versiones, se aventuró a crear en ese estilo. “De este modo surgieron las composiciones que después integraron un disco y que constituyen un pequeño núcleo personal dentro del repertorio tradicional que he grabado (20 melodías entre 400)”.

Lo que muestra esta confesión de Joaquín Díaz (1996: 78) es lo cerca que están casi siempre la superchería y la creación original; la falsificación y lo original, y cómo ambas prácticas se sirven de los mismos métodos para alcanzar su estatus de reconocimiento.

Al publicar el disco sin hacer constar su autoría y dentro de una serie de música tradicional, el trabajo entra en la categoría del falso artístico, pues reproduce todos los caracteres del marco referencial que le es propio: escamotea su nombre y hace pasar por tradicional lo que sólo está inspirado en ello. Además, como cualquier falsificador que se precie –pero también como cualquier creador–, estudia la materia para producir un objeto creíble que pase por auténtico. Y, para terminar de ajustarse a la retórica de la falsificación, pasado un tiempo en el que ha podido comprobar que su creación funciona y tiene el estatuto de originalidad y autenticidad en la cultura, reconoce su “fechoría”.

Sin embargo, su experimento tiene otras dimensiones, propias de la creación popular, y así se inserta en la tradición de la supuesta anonimidad de la producción tradicional –de modo que estaría actuando como un “especialista” o un creador de romances, no sólo como un intermediario–, y, junto a la actualización de modelos para hacer llegar el producto a sus coetáneos –como hace cualquier creador–, se habría puesto a prueba –como Ferrán y Machado, entre otros muchos– para saber si es capaz de crear en ese ámbito y si su producción es aceptada por expertos y aficionados a la música popular; lo que, en efecto, sucedió, pues sus composiciones fueron apreciadas por intérpretes de música folklórica, como Amancio Prada, Nuevo Mester de Juglaría o Candeal, que, sin saber que eran suyas, las incluyeron en su repertorio.

Pero, a la vez, la acción de Joaquín Díaz, con lo que supone de invención y manipulación del patrimonio musical, le relaciona con el objetivo perseguido por los poetas populares, pero de vena culta, romántica y castiza, de que el público desconozca al autor de los versos, músicas y cantares que recita:

hasta que el pueblo las canta,
las coplas coplas no son,
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe su autor.

Ese objetivo de anonimato, que ya había alcanzado al emplear sus composiciones otros cantantes y darles el mismo tratamiento que a las piezas tradicionales, consiguió un éxito mayor, verdaderamente popular, en lo siguiente que cuenta, que es como una vuelta de tuerca del más difícil todavía:

la folklorista americana Judith Seeger, tras un viaje a varios pueblos de la montaña leonesa para recopilar romances, me envió sus grabaciones; entre

ellas, una “especialista” muy mayor cantaba la melodía que yo había compuesto años antes para “El arriero de Bembibre”. Tras la lógica sorpresa averiguamos que la anciana cantadora había cambiado la versión aprendida por ella de niña, por la que había oído en una cassette mía llevada desde Madrid al pueblo por su nieta (Díaz, 1996: 80).

La intervención de Joaquín Díaz sobre el patrimonio musical tradicional pone de manifiesto cómo trabaja la musa popular y cuáles son los círculos de desarrollo y evolución de la misma. Un autor, porque siempre hay un autor, compone algo y lo da a los demás, sin su nombre porque eso no le preocupa (le preocupa que funcione y se inserte en la serie tradicional y de género con la que trabaja); lo toman los músicos- intermediarios que cultivan el mundo tradicional, aunque ellos no vivan en ese entorno; lo oye alguien que sí vive en ese mundo y lo asume y canta, incorporando, a su vez, las variantes que le parecen oportunas. La vinculación de este proceso con el uso interesado y falso del folklore se reduce solo al uso de determinadas técnicas (como el anonimato), que en la producción popular es inherente, y en las falsificaciones, necesaria para no descubrir su condición de simulacro. Por otro lado, la “anécdota” también tiene implicaciones respecto de la supuesta infalibilidad de los métodos científicos.

Falsa conclusión

La manipulación (cambio, invención, reinención), la falsificación del folklore, en definitiva, puede darse al menos por tres razones. Por un lado, la política, en sentido lato: es manipulación que se vincula con cuestiones de identidad y étnicas. En este caso, se radicalizan aspectos para diferenciarse de los vecinos, sean pueblos, ciudades, comarcas, provincias, regiones o países. Un ejemplo, las invenciones decimonónicas de un pasado judío en Hervás (Cáceres), ya citadas. A esta manipulación la suelen acompañar otras en aspectos históricos, y así se falsean episodios del pasado. Recientemente alguna autonomía ha recurrido al expediente de la superchería para dotarse de “hecho diferencial”. Recuérdese el caso de los sesenta y cinco óstracas, supuestamente con inscripciones en euskera, hallados en un yacimiento romano cercano a Vitoria.

Una segunda razón tiene que ver con actitudes traviesas, curiosas, que ponen a prueba la capacidad de los demás y que pueden servir para investigar, entre otras cosas, qué sucede, cómo se dan las relaciones entre la esfera popular y la culta, cómo funciona la creación artística, etc. Sería el caso de Augusto Ferrán y de Joaquín Díaz, por ejemplo.

Por fin, la razón turística, a menudo vinculada con la primera causa. El turismo cultural se ha convertido en una de las mejores salidas para la supervivencia del

folklore en forma de negocio. En este caso la invención con frecuencia roza lo cursi, pero siempre es intencionada, por lo que implica engaño y falsificación. *Fakelore*. La conversión de espacios naturales y urbanos en casi parques temáticos que dan una imagen del lugar, una imagen superficial supuestamente tradicional, anclada a una época, una estética y un estilo que se suponen los del lugar, es un ejemplo de "construcción" de un sentido y una identidad excluyente (porque no se aceptan otras). El paisaje urbano y el rural se levantan depurados como una decoración teatral, pero detrás de las fachadas no hay vida, sino negocio, tiendas que venden los "auténticos" productos de la zona, museos que producen cierto efecto de nostalgia por el reconocimiento de algo familiar que retrotrae al pasado, mientras, al tiempo, se proporciona una oferta de ocio en una naturaleza "media", es decir, una naturaleza que sirve para escapar de la cotidianidad urbana, pero que no es agresiva ni aislante, ya que el individuo puede conocerla y contenerla, además de encontrar en ella las comodidades de la ciudad (Álvarez Barrientos, 2004).

El folklore se ha vuelto mito. Un mito que supuestamente sirve para valorar determinadas acciones, productos e ideas. Ya señalé que, cada vez más, el mundo de la tradición tiene mayor presencia en la publicidad, en especial en la de aquellos productos susceptibles de conseguir el valor añadido, creíble y autorizado, de lo "antiguo". Desde este punto de vista, el folklore se ha convertido en otro simulacro, en una simplificación que es una hiperrealidad, que lo supone algo viejo, parado y solo accidental y sorpresivamente recuperado en tanto que "cosas de la abuela" (De esa abuela a la quizá se ha abandonado en una gasolinera o en un centro para las personas de la tercera edad, o en un hospital el 1 de agosto).

El mundo tradicional como mito y "construcción" porque, frente al presente inestable e inseguro, produce impresión de seguridad, la que da algo que se controla supuestamente porque se ha creado según un patrón que sirve a un objetivo determinado y conocido; la seguridad del pasado, de lo que se piensa terminado, y por tanto es abarcable, se puede escenificar y manipular.

Bibliografía

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. 2004. "Usos modernos del folklore", en *La cultura tradicional en la sociedad del siglo XXI*, coords. Enric Martí Mora y Bernardo Bernardo Clemente, Universidad Politécnica de Valencia, pp. 169- 176.

———. 2005. "Poesía popular e imagen de España, según Meléndez Valdés", en *Juan Meléndez Valdés y su tiempo*, eds. Jesús Cañas, Miguel Ángel Lama y José Roso Díaz, Mérida, Editora Regional de Extremadura, pp. 305- 316.

——— y A. ROMERO FERRER (eds.). 1998. *Costumbrismo andaluz*, Universidad de Sevilla.

BERZAL DE LA ROSA, Enrique. 1999. *Remigio Gandásegui (1905-1937). Un obispo para una España en crisis*. Madrid, BAC.

CARO BAROJA, Julio. 1990. *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo.

———. 1992. *Las falsificaciones de la historia (en relación con la de España)*, Barcelona, Seix Barral.

CASERO, Estrella. 2000. *La España que bailó con Franco. Coros y danzas de la Sección Femenina*, Madrid, Editorial Nuevas Estructuras.

CUBERO SANZ, Manuela. 1965. *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid, CSIC.

DI FEBBO, Giuliana. 1988. *La Santa de la Raza. Un culto barroco en la España franquista*, Barcelona, Icaria.

DÍAZ, Joaquín. 1996. *La cárcel blanca*, Madrid, P&a / tf editores.

DORSON, Richard. 1950. "Folklore and Fakelore", *American Mercury*, 70, pp. 335- 343.

———. 1976. *Folklore and Fakelore: Essays Toward a Discipline of Folk Studies*, Cambridge, Harvard University Press.

DOUSSINAGUE, José M^a 1950. *Carta a Pilar Primo de Rivera*, Almería, Jefatura Provincial.

ESCOBAR, José. 1998. "Un costumbrista gaditano: Ángel Izardi (*El Mirón*), autor de 'Una tienda de montañés de Cádiz' (1833)", en *Costumbrismo andaluz*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer, Sevilla, Universidad, pp. 47- 68.

FERRÁN Y FORNIÉS, Augusto. (1861). *La soledad. Colección de cantares*, Madrid, Impr. de T. Fortanet.

——— (1871). *La pereza. Colección de cantares originales*, Madrid, Impr. de T. Fortanet.

GUICHOT Y SIERRA, Alejandro. 1922. *Noticia histórica del folklore*, Sevilla, Hijos de Guillermo Álvarez.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. 2007. *La clonación arquitectónica*, Madrid, Siruela.

HERVÁS, Marciano de. 1997. "La invención de la tradición: leyendas apócrifas sobre los judíos de Hervás", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 52, pp. 177-203.

LLANO ROZA DE AMPUDIA, Aurelio de. 1922. *Del folklore asturiano: mitos, supersticiones, costumbres*, Madrid, Talleres de Voluntad.

MACHADO, Manuel. 1947. "Acotación preliminar" a Antonio Machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, Madrid, Espasa- Calpe, pp. 9- 12.

———. 1979. *Antología*, Madrid, Espasa- Calpe.

MELÉNDEZ VALDÉS, Juan. 1821. "Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances vulgares por dañosos a las costumbres públicas, y de sustituirles con otras canciones verdaderamente nacionales, que unan la enseñanza y el recreo; pronunciado en la Sala primera de Alcaldes de Corte, con motivo de verse un expediente sobre ciertas coplas mandadas recoger de orden superior y remitidas a dicho tribunal para las averiguaciones y providencias convenientes", en

Discursos forenses, Madrid, Imprenta Nacional, pp. 167- 187.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. 1953. "Prólogo" a *Canciones y danzas de España*, Madrid, Sección Femenina.

NOMBELA, Julio. 1976. *Impresiones y recuerdos*, est. prel. Jorge Campos, Madrid, Tebas.

OTERO, Luis. 2004. *La Sección Femenina*, Madrid, Edaf.

PRIMO DE RIVERA, Pilar. 1983. *Recuerdos de una vida*, Madrid, Dyrsa.

REGLERO DE LA FUENTE, Carlos. 2003. "Historia y leyenda: don Pelayo y Bernardo del Carpio en la *Estoria de España* de Alfonso X el Sabio", en *Mitos y héroes*, ed. Joaquín Díaz, Urueña, Centro Etnográfico Joaquín Díaz, pp. 67- 81.

RITTERSPORN, G. T. 2003. "Le regime face au carnaval. Folklore non conformiste en URSS dans les années 1930", *Annales, histoire, sciences sociales*, 2, pp. 471-498.

SAMPELAYO, M^a Josefa. 1969. "Labor de la Sección Femenina en el resurgimiento del folklore español", en *Etnología y Tradiciones populares. I Congreso Nacional de artes y costumbres populares*, I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 99- 101.

VALADÉS SIERRA, Juan Manuel. 1994. "La indumentaria como símbolo regional. La tradición inventada en el caso del traje femenino de Montehermoso", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 49, pp. 91-117.

VEGA, Jesusa. 2002. "El traje del pueblo. Ortiz Echagüe y el simulacro

de España", en José Ortiz Echagüe *en las colecciones del Museo Nacional de Antropología*, Andrés Carretero Pérez (com.), Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 17- 68.

ZORRILLA, José. 1943. *Obras completas*, I, ed. Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Santarén.